

MIRE KÉPES

Kép, írás, identitás Tandori
Pályáim emlékezete című
könyvében¹

A SZÖVEG?

„A könyv nem is annyira léte, mint inkább feladata.
Állandóan bele kell lapoznia, hogy megtudja, mi a teendő,
milyen jeleket adjon önmagának és másoknak, kimutatandó,
hogy igenis ugyanolyan, mint a szöveg, amelyből származik.”
(Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*)

A Tandori-korpusz kánonban elfoglalt helyét, valamint a művek olvasási lehetőségeit többé-kevésbé rögzítette az a diskurzus, amely a kilencvenes években különböző értelmezési közösségek révén létrejött.² Azonban izgalmas, hogy akkor, amikor a recepció mintegy mérlegre helyezte a hihetetlen méreteket öltött életművet, hogy a „megértés és értékelés új feltételei”³ mentén tegyen kísérletet a szerző irodalomtörténeti pozicionálására, eközben Tandori is végrehajtja ezt a teendőt, olyan sajátosan tradicionális műfajokat sem kímélve, mint a pályakép (egy életmű szegmenseit kontextusukban, történetiségükben, folytonosságként tételező szöveg) és az önéletrajz (az ábrázolt események tényyszerűségét⁴, illetve ezeknek az én-elbeszélőre való vonatkoztathatóságát⁵ ígérő műtípus). E két forma kontaminálásával az 1997-es *Pályáim emlékezete* című kötet egészen új, szubverzív lehetőségeket nyit az olvasás hagyományos rendjében: a kötetbe ékelődő képi narráció széttördeli az én-történet diakrón modelljét, átformálva így a hagyományos olvasói szándékot, lehetőséget. Két kifejezési/megjelenítési mód kerül egymás mellé, az írás (inszkripció) és a kép (fotó, kalligráfia, grafika, térkép, rébusz stb.), e kettő kölcsönviszonya révén szituálódik a személyes emlékezés, és számolódik fel a Tandorira egyébként sem jellemző lineáris-epikus modell.

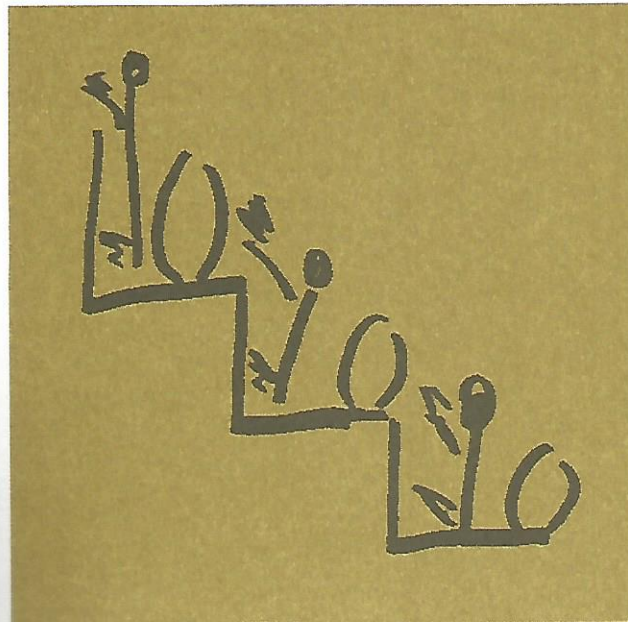
Míg a többi Tandori-kötet státusza elmosódik az önmagával és a különböző hagyománytörténetekkel állandó interakcióban lévő szövegegyüttesben,⁶ addig ez a könyv ebben a formában kiemelődik az életműből, s bizonyos értelemben fölé helyezkedik, rájátszva arra: azt már csak mint az emlékezet tárgyát, a személyes múlt töredékeit tételezi. A *Pályáim emlékezete* a megszokottnál is nyilvánvalóbban kínálja magát az életrajzi olvashatóságnak, ennek egyik jele az „önéletrajzi paktum”⁷, amely itt sajátosan válsul meg: a szerzői név mellé arc/kép is társul vizuális médiumként: a címlapon látható tulajdonnév és a fülszöveget megszakító portré egyaránt beíródnak a könyvbe, részt vesznek az olvasás aktusában, az identitás- és narratívaképződés játékában.

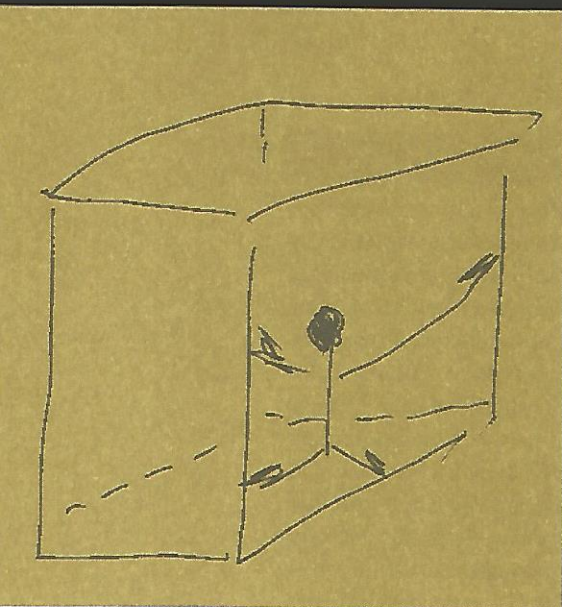
Az első, bevezető fejezet rögzíti a beszédmódot és meghatározza, mi a könyv „tétje”, feladata, mi végre szerveződik a kettős kifejezőmódot felvonultató mű. Az elbeszélés egy emlékezetét vesztett clochard-ról szóló, meglehetősen fragmentált történettel kezdődik, amely az egyes szám első személyben megszólaló én-történettel a felejtés és emlékezés aktusa mentén szövődik össze: a clochard (a Tandori-korpusz egyik enigmatikus figurája) a háborúból tér haza, és nem képes az azt megelőző dolgokra emlékezni, azonban nem tudja elfelejteni a harc színterét. Az én-elbeszélő ezzel szemben halottaira próbál emlékezni: „Hogy Szpéróék, húszan is talán, mind meghaltak, és én láttam élni őket; hogy éltem, az volt, ők élnek; láttam kevés híján mindőjüket a halálban: ez minden emlék, az irdatlan szárnytömeg, és az a több-mint-víz-és-kenyér. Emlékezetem pályái nem tudom, mik. Ahogy az Abszolút Törvényes Eredetű Királynak a lovag minden vitán kívül a híve volt (ha voltak ilyenek), így érzem én kötelességemnek az Ő haláluk után, hogy ne éljek. Vagy csak üljek az árokparton, nézzek magam elé. Ezen a vízőzön se változtat, írjak 100 könyvet még, haljak meg a következő másodpercben. Minden elvégeztetett, mert én így akarom.”⁸ Emlékezés és felejtés dialektikája az én autonómiáját, létét teszi kétségessé, ahhoz, hogy identitását rögzítse, emlékeznie kell. A könyv ilyen értelemben az emlékezés és identitásképzés médiuma, amely a múlthoz való viszonyt jelzi, benne a tegnap és ma különbsége tematizálódik.⁹ Az „emlékezési kultúra”¹⁰ nemcsak nyelvi, hanem képi természetű hagyományozódást is tételez: a szerepeltetett verbális és vizuális elemek az emlékezésre való képességet teszik lehetővé.

A képi narráció egységessége, linearitása azonban éppúgy megkérdőjelezhető, mint a szövegé: a kötet a Rorty-féle nyelvi fordulat mellett a Thomas Mitchell által képi fordulatnak nevezett esemény tapasztalatát is prekonceptcionálja. Varga Tündét idézve „Mitchell szerint a képelméletnek szükségszerűen interdiszciplinárisnak kell lennie, nem elég a hagyományos művészettörténeti vizsgálódás [...] Elsősorban az ikon és logosz kapcsolatát kell a figyelem középpontjába állítani olyan témákban, mint irodalom és festészet versengése (paragone) vagy a társművészetek tradíciója. Ez lehetővé tenné, hogy az ikonológia rámutasson az emberi szubjektum oly konstruáltságára, mely a nyelv és kép (imaging) segítségével konstituálódik.”¹¹ A kép funkcióváltása egyfelől az én szituáltságának horizontját tolja el, ami az erre vonatkozó kérdések, szemléleti és olvasói stratégiák irányváltásával is jár: ennek függvényében válik indokolttá, hogy dolgozatom a kép és írás által konstituálódó (vagy a kettő között épp elvesző) identitás tetten érését vizsgálja.

ÍRÁS

A képi és verbális kifejezőmód egymás mellé helyezése, együttes alkalmazása a leképezés teljességéhez való közelítést ígéri, úgy, ahogy például Foucault-nál (némiképp leegyszerűsítve) a reprezentációk különböző típusainak összekapcsolódásából a világ működése sematizálódik: „[...] a természet önmagában is szavak, ismertetőjegyek, elbeszélések, diskurzusok és formák megszakítatlan szövedéke. Amikor egy állat történetét kell megírni, akkor egyszerűen képtelenség választani a természettudós és a kompilátor mestersége között: a tudás egyetlen formájába kell befogadni mindazt, amit valaha láttak vagy hallottak, amit a természet vagy az emberek elbeszéltek a világ, a hagyományok és a költők nyelvén.”¹² Azonban, az emlékezet válogat, és „modalitása van”¹³, az írás pedig hasonlóan viszonyul a referencialitáshoz, sőt magához a nyelvhez is. Ezért a „teljes reprezentáció” reménye csak akkor tartható fenn, ha az irodalmi szöveg és olvasója megfelelően egy folyamat (az írás/olvasás) részlegességéről, előzményéről (a nyelvről), vagyis saját materialitásáról.¹⁴ Tandori könyve azonban





nem ilyen, s ez már az ajánlással bebizonyosodik: „Olvasó: / vigyázz, / amíg nem / késő: / ne kezd olvasni ezt.” Alatta filctollal rajzolt csillag, s újabb két sor szerepel: „Istenhez (ld. később: Fügetlenedési nyilatkozat) / »Istenem, mit ugrattad a de Staelt?!«” (5.) Az „intelem” az olvasói pozíciók elbizonytalanodását idézi elő: egyfajta irányjelző, amely azonban egyszerre több irányba mutat, szükségessé téve ezzel befogadói stratégiáink felülbírlását. Az írás hiányosságaira és az olvasás elégtelenségére hívja fel a figyelmet, a jelentés szintjén és materiális értelemben egyaránt: miközben az olvasástól eltérő befogadási mód létjogosultságát hangsúlyozza (ne olvassuk), teret is ad ennek a rajz szövegbe ékelésével, és az üresen hagyott felülettel (a mottó ugyanis a lapnak mindössze egynegyedét foglalja el). A hangsúlyok így eltolódnak: úgy sejtjük, nem illusztrált szövegről

van szó, hanem grafikus képről, amelynek címe van, vagy amit kommentálnak, amit szemlélnünk kell, nem pedig olvasnunk. S talán el is kezdhetnénk a mű értelmezését ezen a vonalon, ha nem tolakodnának a szemünk elé folyton látszólagos nyelvi hibák, elütések: ezek a (Derrida kifejezésével élve) „diszkrét grafikus beavatkozások”¹⁵ az értelmezés számára újabb lehetőségeket kínálnak. A jelölők egymástól való elérését idézik elő, csak az írás horizontján érzékelhető jelentőséggel bírnak: pl. késő/késő, függetlenedési nyilatkozat/fügetlenedési nyilatkozat (5.).

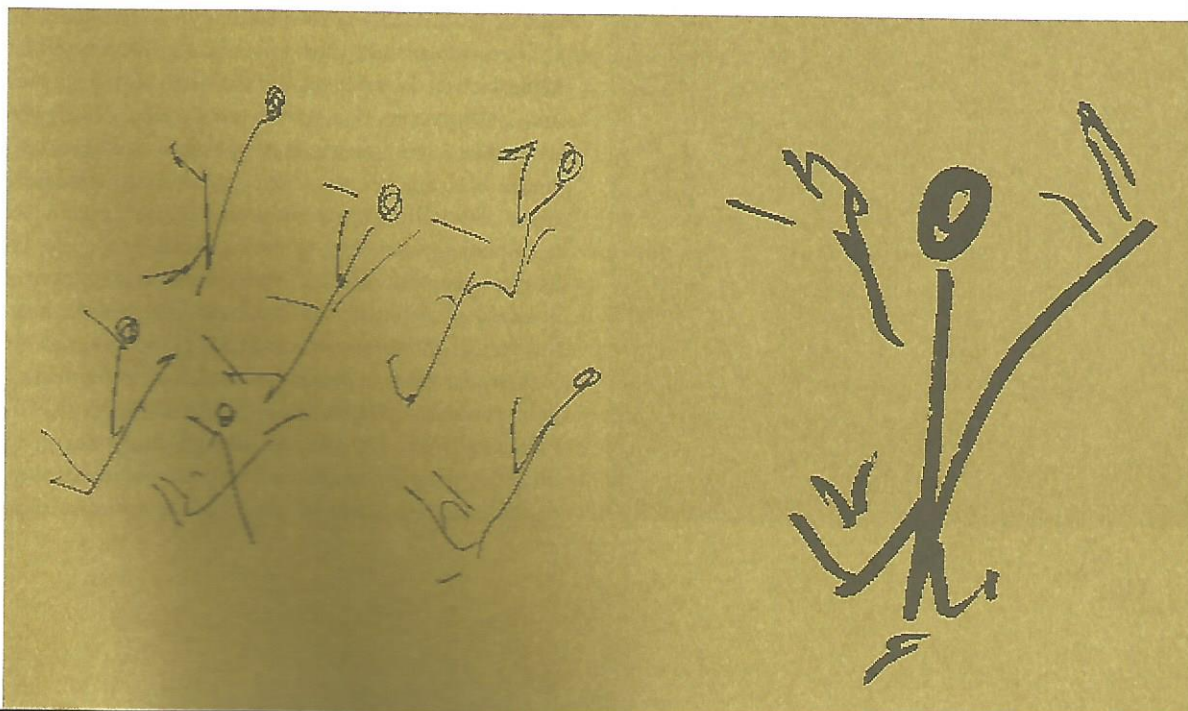
Az írás ilyen kitüntetettsége a kötet egészére jellemző: találunk anagrammákat („Fartalom és torna”, 14.), szöveghelyeket, ahol a hosszú magánhangzók ékezeete hiányzik („A forma az, / ami megformaaz”, 14.), ahol a szóköz vizuális jelként kerül játékba („A tartalom / tar talon”, 14.): olyan differenciákról van szó, amelyek az írás materialitása révén létesülnek, s funkciójuk sem több annál, minthogy rámutassanak létesülésük helyére. Egyszerűbben: az írás „téved”, s ezt el is árulja magáról, így kétséggé válik az olyan életrajz lehetősége, amelyet az írás közvetít: „Írni annyi, mint... Annyi, »mint«, persze. De ha egy idő után írni annyi, mint hogy nem akarnál semmit sem elmondani magadról, olyan lennél, mint a clochard, az emlékezete-vesztett, hogy csak a Szajná, a Dunán elúszó hajókat nézed, és fogalmad sincs, ki kicsoda volt egykor neked, kinek kicsoda voltál, és ha ez odáig jut, hogy a képkivágásokat sem akarod szeretettel szolgáltatni a romtelepről, magad helyett ajándékba, akkor ez mind kínkeserv.” (29.) És egy másik szöveghely: „»Írni annyi, MINT.« Hasonlat. [...] Hasonlat. Latolás.” (86.)

A beszélő szembeül a könyv megírásának korlátaival, számos metanarratív mozzanattal jelzi az írás mint kifejezési mód elégtelenségét: „Ez egy MÁSIK könyv, Tandori Ágnessel erre jutottunk, most ez mindegy, hogy mennyire van benne, nincs benne, ami a másik könyveimben van, volt [...] Amit pedig félbehagytam, jól emlékszem arra: az estek azért is olyan fárasztóak, mert mindig elkalandozom, sprint lesz, na, szóval...” (89.) A megírt könyv, amit az olvasó a kezében tart, nem vagy csak töredékesen foglalja magába azt, amit a szerző/beszélő közölni kívánt, maga a fragmentáltság azonban épp a kifejezés reményében szerveződött, az olvasás aktusa során fellépő nehézségek pedig a megértést segítenék elő. A nyelv ugyanis, mint „a struktúrák struktúrája” minden elemével más struktúrákkal tart fenn kapcsolatot. Ennek megjelenítéseként érthető a „csillagozás”, jegyzetelés alkalmazása, amely nemcsak elválasztja egymástól a szöveg különböző fragmentumait, hanem vezérfonalként is értelmezhető: az ajánlásban jelenik meg először (grafikusan), s végigvezeti az olvasót a kötetben (különböző nyomtatott változatokban, pl. „*”, „x”, „-”), mindig további megjegyzésekre utalva, amelyek lokalizálása lehetetlen, mert „a csillagokban (számokban) semmi logika, rend”. (36.) A szöveg burjánzását, termelését teszik lehetővé: „Egyetlen szabadságom (bár az írás se nagy rabság épp), hány csillaggal választom el a részeket.” (28.) A csillag kettős értelmezhetősége (grafikus és írásjel egyszerre) Kandinszkij a pontról való leírásaival rokonítható: a mondatvégi pont szerint a hallgatás kifejeződése, ez a „halotti állapot” azonban felszámolódik, amint kimozdítjuk megszokott pozíciójából, kivonjuk a mon-

datból vagy más, szokatlan helyzetben szerepeltetjük. A pont „tényleges megszabadítása gyakorlati célszerűségétől”¹⁶ a festészetben, a képzőművészetben következik be, ahol a síkhoz viszonyítva definiálódik, és változó kiterjedés, szín, forma jellemzi. Ilyen értelemben Tandorinál csillag alakú pontokkal találkozunk, amelyek éppúgy a hallgatás, a csend megnyilvánulásai, mint a jelentés feszültségével telített kifejeződések.¹⁷

A „hibák”, az írásos és grafikus jelek egymásra vonatkoztatottsága elidegenítenek a referencialitástól mint a szöveg tárgyától, azonban a tulajdonnevek szerepeltetése látszólag ezzel ellentétes tapasztalatot jelent: feladatuk mintegy „életbe hozni” a könyvet, egyfajta dokumentáció formájában (a memoár, napló sajátosságait vélhetjük felfedezni), amelyek a szövegben újra meg újra, meglehetősen gyakorisággal bukkannak elő. A tulajdonnevek egy része közismert lehet az olvasó számára az irodalmi jelenből, másik része pedig a Tandori-magánmitológia eleme és műveinek jellegzetes sajátja. Brodyról például a következő megállapításokat olvashatjuk: „[...] Alexander Brody barátomnak, / aki rendre elolvasta ezeket az u. n. írásokat, / és ahogy olvasta, kicsit / visszaadta azt a gondolatomat, hogy.” (17.) Itt Brody egyszerre szereplője és olvasója a könyvnek, aki befogadói szerepben végre is hajta az olvasás aktusát: visszaadja a gondolatokat, vagyis kitölti az (iseri) üres helyeket a szövegben. A következő idézet ajánlás, amelynek a megszólítottja és címzettje is Brody: „(Jeszus Bródy, mi?! / Te már tudod.) Szerkesztőmhöz” (11.), tehát szerkesztője is a könyvnek – s valóban, hátralapozva Alexander Brody nevet találunk az impresszumban. De részt vesz az alkotás folyamatában is, tehát szerzői szerepben is feltűnik: „Egy új vers, Bródy kérésére (= ő intézte el, *Jobb Helyen*, legyen) / (= Ő kérte).” (21.) Azonban, miután felfigyeltünk az írás elidegenítő aspektusaira, többé nem egyértelmű, hogy Bródy Sándor azonos-e Alexander Brodyval, hogy a T. Á. jelölő azonos-e Tandori Ágnessel, hogy a Dj Tandori megnevezés ugyanazt az „arcot” jelöli-e, mint a tulajdonnév, amely fölött létrejött az önéletrajzi szerződés. Minden név csak jelölőként értelmezhető, amely a különböző szöveghelyeken más-más funkciókat tölt be, és amely újra meg újra áthelyeződik a struktúrában. Derridát idézve „a név [...] kivált a tulajdonnév, mindig láncolatba vagy differenciarendszerbe van foglalva. Csak annyiban válik megnevezéssé, amennyiben be tudja magát írni egy alakzatba”¹⁸, és „a jelölő érték, amit tulajdonítunk neki, elsősorban egy probléma neve”¹⁹. Megvalósul tehát a játék a jelölők között, annál is inkább, mert az „arcok” és nevek összeegyeztethetlensége az olvasásaktusban részt vevő szerepeket is összekuszálja.

A városnevek, amelyek egy hagyományos életrajzban „mnemotoposzokként” működnének, hasonlóan fosztódnak meg jelölőértéküktől és lesznek részesei maguk is a játéknak. Egy történetfoszlány címe például *Füstöl Milánó* (27.). A cím önmagában is tulajdonnév, amelybe beleíródik egy személynév, és tartalmaz egy városnevet: kétféleképpen is kontextualizálható, attól függően, a jelentésére vagy hipogrammatikus olvasatára koncentrálunk, a reprezentáció teljességét pedig csak a két olvasási stratégia együttes, *egyidejű* végrehajtásával lehetne elérni. Tandori képet ad a névhez, a nem létező író nevéhez egy város látképét/leírását, miközben a név megfosztódik valós „tu-

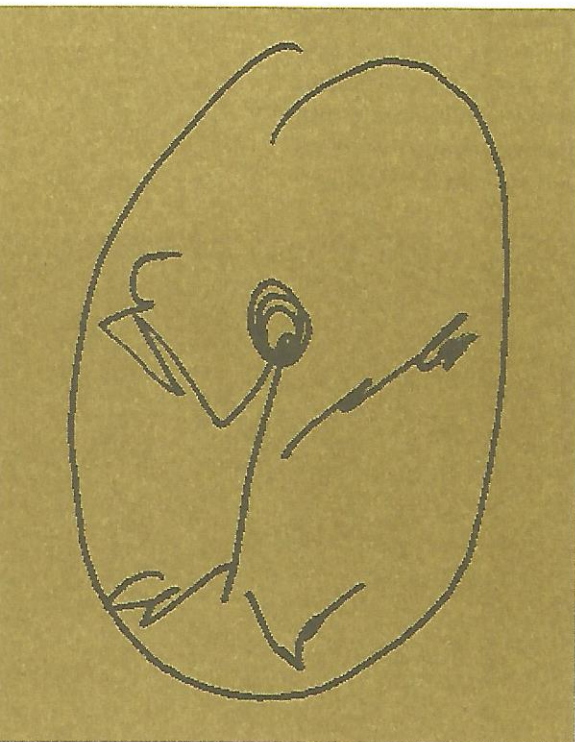


lajdonától”, hiszen a hely nem identikus a személlyel (a személy és a város identitása nem azonos), a két azonosságot egyesítő (mintegy összegző) olvasat működtetése pedig lehetetlen. A „direkt” hibák a szövegben egy pseudo-identitás képződését teszik lehetővé és szükségszerűvé, hiszen (tudjuk jól) minden hiba olvasható, kontextualizálható, azonosítható.

KÉP

A fentebb idézett példák is mutatják, hogy a szöveg tudatában van „olvashatatlanságának”, ezáltal reflektál saját magára, valamint a nyelvben aktuálisan létesülő szubjektumra: „A dumánál az a baj, meg az írásnál is, hogy elsőre is csak duma (elsőre is csak írás), és akkor ezt ismétljük, ismétljük, lenni, nem lenni, vagy, nem vagy, vagy nem vagy, most akkor mi van, a(mi) nincs.” (91.) A jelölők szabad játéka is tematizálódik: „Csak röviden, annyi szent, de egymás mellé kerülhet, kerüljön is, pár dolog (pár száz), legyenek egymással mások, mint amik másokkal voltak, és amik magukban voltak.” (78.) De ugyanígy ki lesz mondva a nyelvi hibák tézise is: „Az írás azért jó, mert félre lehet ütni, és a nagy bölcsesség, ld. Kafkát idézi Salinger, már egyáltalán nem olyan nagy bölcsesség, a nagy tökéletesség nem az...” (80.) Az írás ezzel azt a látszatot kelti, hogy a mellé helyezett képi megjelenítések mintegy „kiegészítő” funkcióval bírnak, és végrehajtják azt, amire az írás nem képes. Az írás ugyanis gyakran „kiutal” a képre, mintegy a jelentés helyeként jelöli meg, pl.: „A kutyus. / Mindegy, hagyjuk. Le van rajzolva. S hogy mikor halt meg.” (76.) És: „Megpillantottam a majdnem-befalazott-ablak fehér házamat. Lerajzoltam. Ennyi figyelmet kérek Olvasómtól: valahol fedezze fel, odarajzolom egy könyvbe. Nem voltam rest, leváztam két ablakát. Sárgás-hámlás-fehér. És már fölfedeztem pár napja. Ma még jobban jött. Ott állt.” (39.) Az olvasó persze felhívásként érti ezeket a kijelentéseket, azonban a szövegben említett dolgok képének felkutatása nem mindig jár eredménnyel: míg a fehér házat pár oldallal később egy zsírkrétarajzon megtaláljuk (41.), addig a kutya halálának képi megformálását nem. Vagyis a szövegből való kiutalás csak az ábrázolás üres helyére vonatkozik, amely itt Tandori sakkverseinek jelölhetetlenség-definíciója értelmében a felejtés, a „be nem írt szöveg/be nem rajzolt kép” felületeként értelmezhető.

A vizuális elemek azonban helyenként valóban részt vesznek a jelentés képzésében. Ilyen például az öt, egymást szöveges oldalakkal felváltva követő rajz, amely a Szisziphosz-mítoszt dolgozza fel. Az első képen egy ovális formát látunk stilizált emberalakokkal, felette kézírással: „A madár? / A tojás?” Alatta újabb felirat: „Ez a szüsizfoszi kő!” (19.) A kép üzenete már-már egyértelmű: az eredet kérdése (tyúk vagy tojás) és a szüsizfoszi állapot közötti párhuzamot a két „dolog” mozgása hozza létre, két pont közötti pályát járnak be: az egyik a kérdés–válasz körkörössége, a másik a végrehajtás–újratekzés folytonossága, és ez a mozgás állandó. Ugyanez a képlet jelenik meg más perspektívából a következő lapon: csúcsára állított derékszöveget látunk, amelyben egy kisebb háromszögszerű idom található: az ábra vonalai nem egyenesek, meglehetősen szabálytalanok. Felette még két alakot fedezünk fel, amelyek (a geometria nyelvén) szinte egybevágóak, a második az első transzformációja. A lap tetején olvasható szöveg nyomtatott formátuma miatt a múzeumokhoz, kiállítótermekhez szokott olvasó számára címként értelmeződik: „ELFELE / LEJTEK.” (20.) Itt a nyelvi játék egy eredetileg megjeleníthetetlen transzcendens fogalmat tesz képben elgondolhatóvá: a felejtés (és ellentéte, a megismerés)

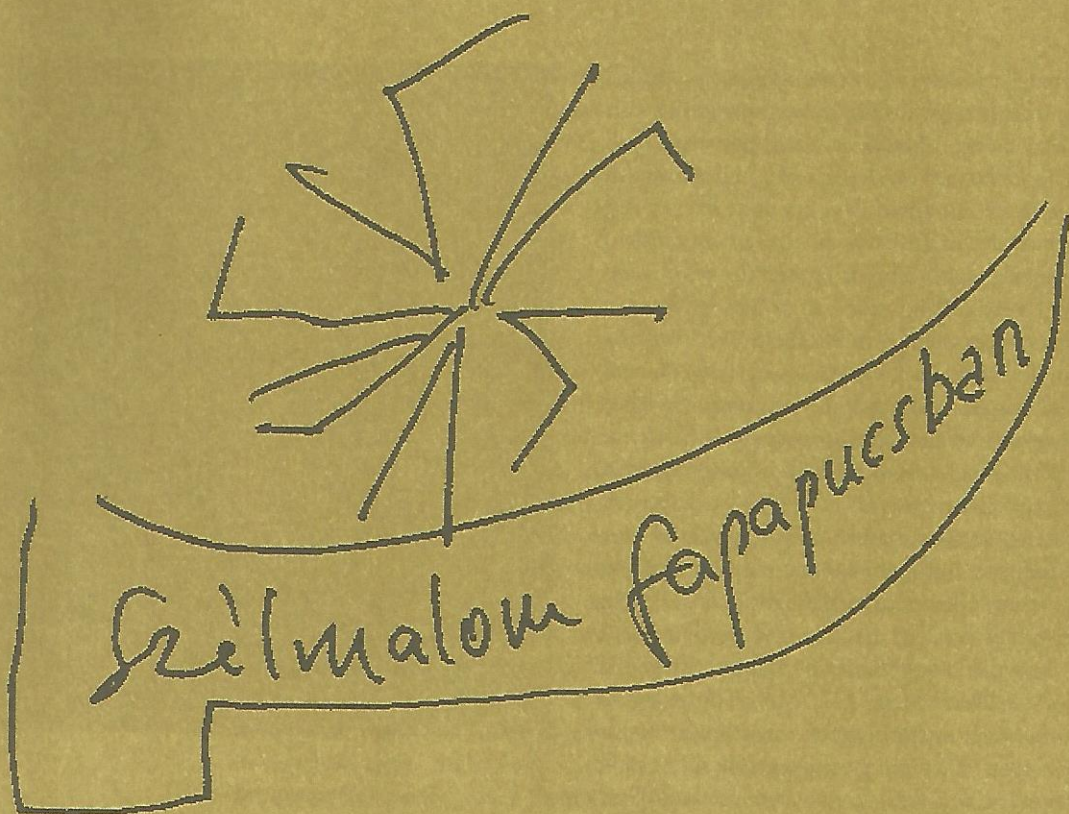


mint meghatározott irányú mozgásforma („lejtés”) az ábrázolás tárgyává válhat. Az olvasás kulturális szokásrendszere lehetővé és szükségszerűvé teszi, hogy az előző kép analógiájával gondolkodjunk, épp ezért azt mondhatjuk, a két pont közötti végtelen mozgást itt a törtvonal jelzi, amely (szintén a geometria alapfogalmait figyelembe véve) azért ér véget a lap szélén, mert csak az üres felületen, a meghatározott síkban értelmezhető. A háromszög számunkra a kő, a két alak pedig „ugyanaz, de mégis más”, vagyis a tojás és a madár ábrázolása lehet. Ezzel együtt pedig a rajzot a megismerés és felejtés körköröségének metaforájaként értjük, ezt erősíti a két kép közötti szöveges rész is: „Mondom – de senkinek nem mondhatom. / Csak úgy, hogy pontosabb legyen, mit: / másra hagyom. / Így hagyom másra. Ez emlékezetem meg(annyi) pályája.” (19.) A harmadik kép egy hasadt, szabálytalan alakú kört ábrázol, alatta kézzel írt feliratot olvashatunk: „Szüszifosz, közeledünk!” (22.) Vagyis (folytatva az előzők alapján az értelmezést) a szüszifoszi mozgás egy pontban való kimerevítése történik meg. Az út végtelensége a tér korlátlanságában tételeződik: a rajzolt kör ugyanis kimetsz egy darabot az üres felületből, ami ő maga, ezzel azonban csak saját határait jelöli meg, maga a tér csak a könyvformátum révén válik határolttá. Itt megjelenik a feketett nyolcas implicit képe is – utalva a végtelenre, amelynek metszete értelmezésünkben az a bizonyos kimerevített pont.



A negyedik és ötödik kép az előző háromtól meglehetősen távol, a könyv végén helyezkedik el. Ezek közül az első a Szisziphosz-mítoszt az emlékezés képességével kontextualizálja. (109.) A kép egy függőleges vonal fölött elhelyezkedő ovális formát ábrázol, amelyre felülről egy nyíl mutat. A nyíl fölött kézírással: „Az emlék beteljesíti a valót!” A rajz alatt újabb szöveget olvashatunk: „(A szüszifoszi kő az i-n.)” Vagyis az emlékezés már nemcsak a felejtés kiegészítő aktusaként lesz elgondolva, hanem olyan eljárásaként, amely a valóság és ezzel együtt az azonosság kiegészítőjeként értelmezhető: az „i” pontja rögzíti a jel identitását, lehetővé teszi más írásjelektől, különösen az „í”-től való elkülönződését. A kép tehát az emlék leképezésének, ezzel együtt az identitás rögzítésének pillanatát jelzi, amely mintegy jelenné teszi a múltat: ezt példázza a sorozat utolsó, ötödik képe, amelyen ismét vázlatos emberalakot látunk, kezében a visszatérő motívumként interpretálható körrel, amelynek felülete ezúttal függőleges vonalak által részekre osztódik (a hárfa stilizációja). A rajz fölött és alatt feliratok: „Szüszifoszból Orpheusz lesz!” „Nagy Suj!” „Hárfázom a vázon.” (115.) Az utolsó kép két mítoszt olvas össze, rajzol egymásba: Szüszifosznak Orfeusszá kell válnia feladata (a kő megállítása, az emlékek rögzítése) teljesítése érdekében. Ez azonban – tudjuk jól – nem lehet végbe, Szüszifosz (mint a mítoszban, a nyelv által létesülő, hagyományozódó alak) megkülönböztető tulajdonsága, ahogy a nyelvhasználat is mutatja, a munkája: a folytonos mozgás adja lényegiségét, amelynek megszűnése identitása felszámolásához, elvesztéséhez vezetne.

Mégis, a képek ilyen „sorozatként” olvasása némiképp önkényes: bár a befogadás során a jelentésképződés végbement, a szemlélő/olvasó stratégiái nem stabilizálódhatnak. A mű immanens módon nem ad számunkra olyan jelzést, amely eljárásunk helyességét megerősítené (a képek nincsenek számozva, többnyire címük sincs, amelyből összetartozásukra következtethetnénk). A sorozatként olvasást csak a képek megalkotottsága (Tandori verbális és vizuális kifejezőmódot egyesítő stílusa) és diakrón, történetképző olvasási szokásaink berögződése teszi szükségessé. Ettől elvonatkoztatva azonban tekinthetünk a könyvre úgy, mint „szinkroniák” egymásmellettiségére, amely versek, rajzok és az üresen hagyott „közök” váltakozásából konstituálódik. A képi kifejezőmód az elemek egymásra vonatkoztatásának sokfélesége és az olvasói/befogadói



pozíciók elbizonytalanítása miatt ugyanúgy végrehajtja saját kritikáját, mint az írás. Minden kép egyfajta puzzle eleme, amelynek számtalan kombinációs lehetősége létezik.²⁰ Vagyis a kép csak egyfajta impulzus. Lüdeking a *ready-made* tárgyak kapcsán írja a következőket (és Tandori könyve esetében is helytállóak a megállapítások, látszólag bármilyen távol esik is egymástól a két műtípus): „Tulajdonképpen már nem is valóságos, hanem potenciális jel, melynek jelentése rögzíthetetlen. Úgy is mondhatjuk, prototípusa annak, amit a szekundér irodalom oly előszeretettel nevez »szabadon lebegő jelölőnek«. Mindentől elszakítva – és egyetlen referenciának sem elkötelezve többé – [...] készen [áll] arra, hogy új jelentésekkel telítődjék.”²¹

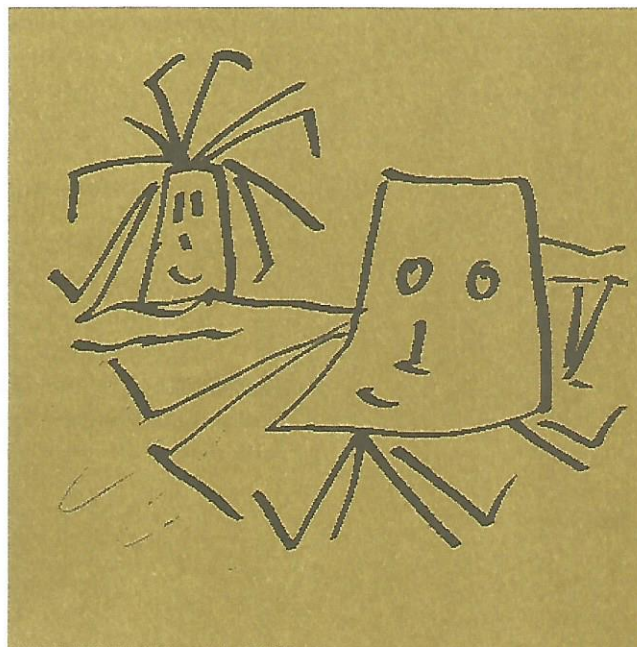
IDENTITÁS

Luhmann az identitást nem eleve adott tényezőként gondolja el, hanem olyan konstrukcióként, amely műveletek egymásutánosságával jön létre: a dolog tevékenysége során a mindenkor másik függvényében értelmeződik, azonossága azonban csak a tevékenység többszöri megismétlése során rögzül, amelyre jellemző, hogy az ismételt eljárás megerősített és továbbfejlesztett változata az eredetinek. Az azonosítás az így létrejött rendszernek követelménye és eredménye is egyben: „Az identifikáció legtöbbször akkor lesz megkövetelve, ha a műveletet ismételni kell, tehát, ha létrejön az a rendszer, ami műveletről műveletre egymáshoz kapcsolódva reprodukálódik [...], az identitás mint több művelet összetömörítése jön létre.”²² Tandori könyvében azonban a viszonyrendszerek mindig csak a befogadás során létrejött kontextusból szerveződnek, és az ismételt olvasással elkerülhetetlenül átrendeződnek: a mű „szinkronlemezeiből” az olvasó nem képes kétszer ugyanazt a kombinációt létrehozni. A beszélő önazonossága azonban látszólag nem kérdőjeleződik meg. Az utolsó oldalakon olvasható szöveghely például az identitás stabilizálódását mutatja: „A kettős-kép: hasadt voltam, komor, mielőtt nekiláttam. / Milyen egyértelmű lett a végén minden, nem igaz? / Így látom én. / Így nézek a világba, végül. / Forma szerint a visszanező zsoké. / De az Olvasó, kérem, a kéksapkás képpel búcsúzzék tőlem.” (160.) A szöveghely két, kitüntetett pozíciót betöltő

képre utal: a *szerző* egy emblemikus, kék sapkás fotójára a könyv fülszövegében; és a hátoldalon látható piros sapkás zsoké zsírkrétarajzára. A fotó szerepeltetése (arc a névhez, arc a történetfoszlányokhoz) az egységes hang, az én integritásának illúziójába ringatná az olvasót, azonban a zsoké rajza és a beszélő egy megnyilvánulásaként való értelmezése felülírja ezt a szándékot: a két kép nemcsak eszközszerűségében tér el egymástól, hanem attribútumaiban is: a kék és piros sapka megkülönböztető jelként működik az identitás két létesülése között. A hátoldalon látható rajz ráadásul palimpszesztként egy felröppenő madarakat ábrázoló fotóra került, és így arra késztet, hogy újraértssük a pályakép fogalmát. A műfaj egyszerre képiként és textuálisként is elgondolható: Tandori könyve az alkotói pályaképek, valamint a futballmeccsek végén készülő csoportképek hagyományát egyaránt továbbírja: a referenciális vagy magánmitológiai elemek szerepeltetése, sőt helyenként leltározása mindkét értelmezést lehetővé teszi. De pálya a lóverseny helyszíne is, és ilyen értelemben pályakép a célfotó, amely a győztes zsokéről készül, és amely minden startnál épp olyan kiszámíthatatlan, mint esetünkben az olvasásaktus során a jelentésképződés.

A lóversenypálya képi formában is tematizálódik a műben: a *szerző* két lapon, egyenként három-három pályatérképet szerepeltet, amelyek számunkra különböző irányultságú, részben zárt görbékként értelmeződnek. Mindkét lap tetején kézírással felíratot olvashatunk: „I. I-Ching-i Dobás” (71.), illetve „II. I-Ching-i Dobás”. (145.) Vagyis a „pálya” kétféleképpen is értelmezhető: a vonalak elrendeződése, az út, amelyet a zsokénak be kell járnia, éppúgy változik minden egyes futam során, mint ahogyan az, hogy ki lesz a „befutó”. Számos képen szerepel lovak portréja, névvel együtt: ezek valamelyike aktuálisan képes betölteni a befutó pozícióját: a lóversenypálya is egyfajta középpontját vesztett struktúra,²³ amely az életút és a kifejezés lehetőségeit egyaránt metaforizálja. Azonban, ahogy minden futam a győzelemmel kecsegtet, az újraolvasás is minden esetben a jelentés rögzítésének reményét hordozza. A *Pályáim emlékezete* tehát feltételezhetően ciklikus olvasásra szánt mű, ezt jelzi a könyv előlapja is, amely egy madarat ábrázol, amint egy fekvő nyolcason áll. Röppályája végtelen, önmagába forduló, önmagát megsokszorozó vonal – ahogy a hátoldalon a felröppenő madarak és a zsoké egymásba rajzolódó képe is többszörözi önmagát.

Ez a tükröztető szerkezet a művész viszonylatában is érzékelhető: a képi kifejezés mód megakasztva az olvasást „vakfoltokat” hoz létre a szövegben, és így a történetképződés akadályává válik. Az olvasó néha rálel az analógiákra, de a reprezentációk csak egy időre kapcsolódnak össze, aztán felbomlanak, hogy új rendszereket hozzanak létre. Az értelmezés újra és újra kénytelen áthelyezni hangsúlyait, a verbálisból a képibe, majd vissza: a középpont elrajzolódik, vándorol, ez alakítja ki az én játékterét, azonban szétzilálja identitását.²⁴ Az élet nem deskriptív, a könyvformátum szükségszerűen leszámol a rögzíthetőség lehetőségével: ennek bizonyítéka a könyv végén olvasható fejezet, amely a hagyományos értelemben vett életrajz kezdete lehetne: „Ennek a könyvnek a / KEZDETE, / azt hittem eleinte / (kezdetben), csak az lehet, hogy / 1938. december 8-án megszülettem / a Vöröskereszt kórházában...”, de „most ezzel a könyvvel megvagyok [...] mert ez csak papíron van, papír-szárazon. Ha ez szép, szép életem volt, s ha ez az lesz, az is lesz.” (157.) Az írás nem rögzíti az élet eseményeit, hanem mintegy létrehozza azokat, ezért mondhatjuk, hogy „az autobiografikus narratíva (az önéletírás) befejezése maga az írás”²⁵. Így ami le lesz írva és rajzolva, csak a könyvben létezik, ami pedig valójában meghatározza a környezetünkhöz való viszonyulásunkat, „csak” hangulatok összessége, amely azonban nem leírható, rajzolható, fotózható: „Maga az élet: / ök. Rudy Bloom és Csutora. Élvezik a zsírajt, a konyhából. Madarak kosztját, kintiekét, készíti Tandori Ágnes [...] Összekotortam a könyvhöz a fotókat. Senki sem fog velük egyetérteni. Ezek jönnek a leosztásból. Kinek mi képtelenség.” (160.)





A mű úgy mutat rá az identitás problémájára, hogy mindig új identitások képződését idézi elő, amit tulajdonképpen már a címben elárul: hogy az írott/képvé tett identitás csak harványozódva, pályák analógiájaként értelmezhető, azonban ez a fogalom nem gondolható el többes számban. Vagyis nem a két médium *mentén*, hanem sokkal inkább a képi és textuális megjelenítés *között* szerveződik a jelentés: „az írás médiuma [mert ti. grafikus jelekből épül fel – megj. N. Cs.] maga dekonstruálja a tiszta szöveg vagy tiszta kép fogalmát, valamint a szó szerinti és a figuratív oppozícióját”²⁶ – az válik hangsúlyossá (identikussá), ami nem lesz *közvetítve* sem a kép, sem a szöveg révén: ami nincs írva, olvasva, rajzolva, ami elfelejtődik, elveszik. Ahogy Tandori írja találón egy helyen: „Ami mindig eszembe fog jutni: elfelejtetem.” (126.) ■ ■ ■

JEGYZETEK

- 1 Elhangzott az *Írott és olvasott identitás* konferencián, Pécsen 2005. decemberében.
- 2 A kilencvenes évek Tandori-recepciójáról ld. mindenekelőtt Hites Sándor és Menyhért Anna tanulmányait: Hites Sándor: „Ami történik, későbbi dolgok javára lesz.” *Alakzatok a kilencvenes évek Tandori-recepciójában*. In *Új forrás*, 1998/10. 56–65.; Menyhért Anna: *A kortárs olvasás és újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban*. In uő: „Én”-ek éneke. Orpheusz, Bp., 1998. 131–155.
- 3 Hites, i. m. 56.
- 4 Abbott, H. Porter: *Önéletírás, autográfia, fikció: kísérlet a szöveg típusok osztályozására*. Ford. Péli Miklós. In *Helikon*, 2002/3. 287.
- 5 Vö. „Az önéletíró nem az, aki elmondja az igazságot az életéről, hanem aki azt állítja, hogy elmondja az igazságot az életéről.” Lejeune, Philippe: *Az önéletírás meghatározása*. Ford. Z. Varga Zoltán. *Helikon*, 2002/3. 272.
- 6 Hites, i. m. 57.
- 7 Lejeune, i. m. 272.
- 8 Tandori Dezső: *Pályám emlékezete*. Jövendő, Bp., 1997. 7. (A későbbiekben az idézetek lelőhelyére a szövegben hivatkozom.)
- 9 Vö. Assman, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Atlantisz, Bp., 1992. 60–61.
- 10 Jan Assman kifejezése, ld. uo.
- 11 Varga Tünde: *Képszövegek*. W. J. T. Mitchell: *Picture Theory*. In Kulcsár Szabó Ernő – Szirák Péter (szerk.): *Történelem, kultúra, medialitás*. Balassi, Bp., 2003. 204.
- 12 Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi Torók Gábor. Osiris, Bp., 2000. 59–60.
- 13 Fink, Eugen: *Megjelenítés és kép*. Ford. Rózsahegy Edit. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Kijárat, Bp., 1997. 69.
- 14 Kulcsár-Szabó Zoltán: *A közvetlenség visszatérése? Materialitás és medialitás az irodalmi kommunikációban*. In uő: *Hermeneutikai szakadékok*. Csokonai, Debrecen, 2005. 107.
- 15 Derrida, Jacques: *Az el-különböződés*. In Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Cserépfalvi. 44.
- 16 Kandinszkij idézi Batschmann, Oskar: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*. Ford. Bacsó Béla, Rényi András. Corvina, Bp., 1992. 99.
- 17 Vö. Zsadányi Edit más megközelítésű tanulmányával: „Mintha a kozmosz és az emberi tudat találkozási pontja a csend lenne. Hátartomány, az emberi és a nem emberi világ érintkezése. Ez utóbbinak csupán a közelléte érzékelhető, az ismeretlen közlésére *nincs nyelvi jel*, csak a csendről való beszéd képes visszaadni azt a néma ámulatot, ahogy a mindenségre tekint az ember. Ebben a hallgatásban már az ismeretlenség csendje is érzékelhető [kiem. N. Cs.]” Zsadányi Edit: *A csend retorikája*. Kalligram, Pozsony, 2002. 72.
- 18 Derrida, Jacques: *Grammatológia*. Transzf. Molnár Miklós. Életünk – Magyar Műhely, Bp., 1991. 135.
- 19 Uo. 135.
- 20 Lüdeking idézi Derridát: *Uő: Írányok között*. Ford. Németh Andrea. In *Kép, fenomen, valóság*. 296.
- 21 Lüdeking, i. m. 296.
- 22 Luhmann, Niklas: *Az identitás – mi az, avagy miképpen működik?* Ford. Kiss Lajos András. In uő: *Látom azt, amit te nem látsz*. Osiris, Bp., 1999. 45–46.
- 23 Ld. Derrida, Jacques: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában*. Ford. Gyimesi Timea. In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal, Vilcek Béla, Szamosi Gertrúd, Sári László. Osiris, Bp., 2002.
- 24 U. o., 274.
- 25 Abbott, i. m., 287.
- 26 Varga, i. m., 203.

Nagy Csilla (Balassagyarmat, 1981): irodalomtörténész, kritikus. Örhalomban él.